El «Jardín de las Delicias» del Bosco

GOMBRICH, C. H., El legado de Apeles
Madrid, Alianza Editorial, Alianza forma
nº 23, 1982.
(1ª ed. Phaidon Press, Oxford, 1976)

pp. 155 – 176 –

La primera descripción del tríptico

La descripción sobre la que quiero llamar la atención se encuentra en el diario de viaje de Antonio de Beatis, que acompañó al cardenal Luis de Aragón en su viaje por Alemania, los Países Bajos, Francia e Italia en 1517-1518[1]. Ese diario es conocido por los historiadores de arte por sus referencias a los tapices de Rafael y al retablo de Gante[2], y sobre todo, por su relato del encuentro del cardenal con Leonardo da Vinci en Amboise[3]. El 30 de julio de 1517 el grupo estaba en Bruselas, donde visitó, entre otros monumentos de interés, el palacio de Enrique III de Nassau, regente de los Países Bajos.

> «También vimos el castillo del Señor de Nassau, que está situado en una región montañosa, aunque cerca de la llanura donde se encuentra el castillo del Rey Católico. Dicho castillo es bastante grande y bello, a la manera alemana.... Dentro hay cuadros bellísimos, entre otros un «Hércules y Deyanira», desnudos y con excelentes cuerpos, y una «Historia de Paris» con las tres diosas representadas con suma perfección. Luego hay varias tablas con diversas fantasías que representan mares, cielos, bosques y campos con muchas otras cosas; unos que salen de una concha, otros que defecan grullas, hombres y mujeres blancos y negros en varias acciones y posiciones, pájaros y animales de todas clases y con mucho naturalismo, cosas tan placenteras y fantásticas que es completamente imposible describirlas a los que no las han visto.»[4]

Podemos creer al autor cuando nos dice que encontró imposible describir claramente estas invenciones extrañas y fantásticas a quienes no hubiesen visto las tablas. Pero nosotros sí las hemos visto. La combinación de paisajes, «mares, cielos, bosques y campos con muchas otras cosas» inclusive «hombres y mujeres blancos y negros en varias acciones y posiciones» no sólo sugiere el contenido general del Bosco, sino que coincide con una obra particular, el llamado *Jardín de las Delicias*[5] (figura 186), que efectivamente muestra en la tabla central hombres y mujeres negros y blancos divirtiéndose de las más extrañas maneras (figura 188). Por otra parte no existe otra obra del Bosco de la que pueda decirse con la misma justificación que muestra «pájaros y

· Este texto se publicó en forma de nota en el *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1967.

animales de toda clase y con mucho naturalismo». Desde luego en el *Jardín de las Delicias* los pájaros destacan de modo particular (figura 189), pero la variedad de animales representados en la procesión circular del fondo también es mostrada con mucho naturalismo *(con molta naturalità)*. Cerca del primer plano se destaca un grupo con una concha de la que salen dos pares de piernas (figura 190), motivo que puede ser descrito perfectamente como «unos que salen de una concha». El pasaje más enigmático que queda por explicar en la descripción de Antonio de Beatis es *altri che cacano grue*, literalmente «otros que defecan grullas». Si la descripción se hubiese referido al trabajo de otro artista habríamos estado tentados de corregir la lectura y sustituir *cacano* por *cacciano* (cazan). Pero con El Bosco no podemos estar seguros. Cierto que no se encuentra ningún motivo semejante en el tríptico, si insistimos en la descripción zoológica exacta de esa especie de aves, pero la extraña «fantasía anal» tiene al menos un paralelo en el ala lateral derecha. Allí vemos el grupo, quizá inspirado en la *Visión de Tundal*[6], de un demonio en el retrete devorando a los condenados y evacuándolos a un agujero. Unos pájaros salen volando del recto del cuerpo cuya cabeza está siendo devorada (figura 192). No son grullas, pero de Beatis, que escribía de memoria, pudo haberlos confundido con las numerosas grullas que aparecen en otras partes del cuadro. Naturalmente no podemos excluir la posibilidad de que hubiera más tablas que las tres del tríptico. Un motivo similar aparece en un dibujo del Bosco en la Albertina[7] (figura 193) que muestra a un hombre que entra a gatas en un cesto o colmena y que está a punto de ser golpeado en el trasero desnudo por otro hombre con un laúd. Aquí los pájaros que salen (no grullas) son perseguidos y atrapados por niños pequeños.

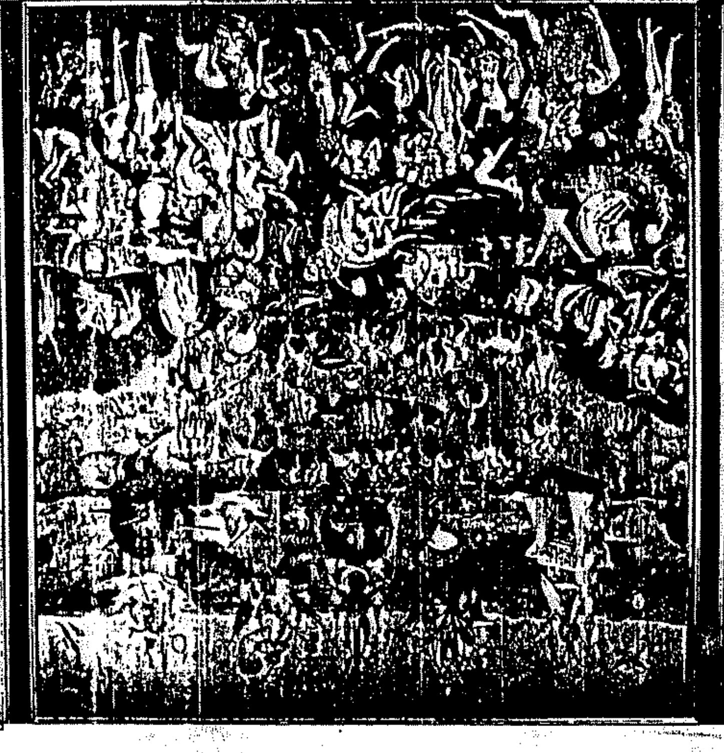
Desde que Otto Kurz ha encontrado pruebas independientes que permiten suponer que el *Jardín de las Delicias* fue confiscado por los españoles en el palacio de Guillermo de Orange[8] la identificación está confirmada, pues Guillermo fue el heredero de Enrique de Nassau.

La posibilidad de seguir el paradero de esta obra famosa hasta el palacio de Enrique III, donde fue vista en 1517, sólo un año después de la muerte del artista, confirma una vez más la popularidad del Bosco entre los coleccionistas nobles. Sabemos que Felipe el Hermoso le encargó en 1504 un gran tríptico del Juicio Final[9]. Es aún menos sorprendente hallar a los condes de Nassau entre sus clientes, pues sus dominios se encontraban en gran parte en el norte de Brabante, y su residencia favorita era Breda, no lejos de s'Hertogenbosch[10].

Aparte de ampliar así la genealogía del cuadro, el pasaje del diario de viaje de Antonio de Beatis puede enseñarnos cuán pronto fueron apreciadas las pinturas del Bosco por la aristocracia internacional que también disfrutaba con los desnudos bien torneados de los cuadros mitológicos que mencionó el visitante. El *Hércules y Deyanira* que describe es muy probablemente el cuadro de Mabuse que se encuentra ahora en el Barber Institute de Birmingham (figura 197). Fechado en 1517, era probablemente una de las últimas adquisiciones que podían verse entonces[11].

Enrique III era conocido por su interés por esta clase de arte. Federico de Sajonia le obsequió más tarde con una *Lucrecia* pintada por su pintor de cámara Lucas Cranach[12]. Sin embargo, como la mayoría de los príncipes del norte, no era ciertamente un hombre de gustos refinados. Nuestros visitantes también vieron y admiraron en su castillo una cama enorme sobre la que el conde solía mandar echar a sus invitados cuando los había emborrachado totalmente[13]. Si así era como trataba a sus amigos, el

3/1


186. El Bosco: Tríptico con las alas abiertas. Tabla central: El llamado *Jardín de las Delicias*. Alas: *Paraíso* e *Infierno*. Hacia 1510. Madrid, Prado.

187. Las alas del tríptico (figura 186), cerradas: *La retirada de las aguas*. Grisalla.



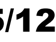
188. *El Jardín de las Delicias*. Detalle de la figura 186.



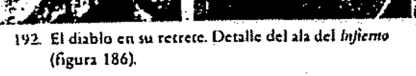
189. Pájaros gigantescos. Detalle de la figura 188.



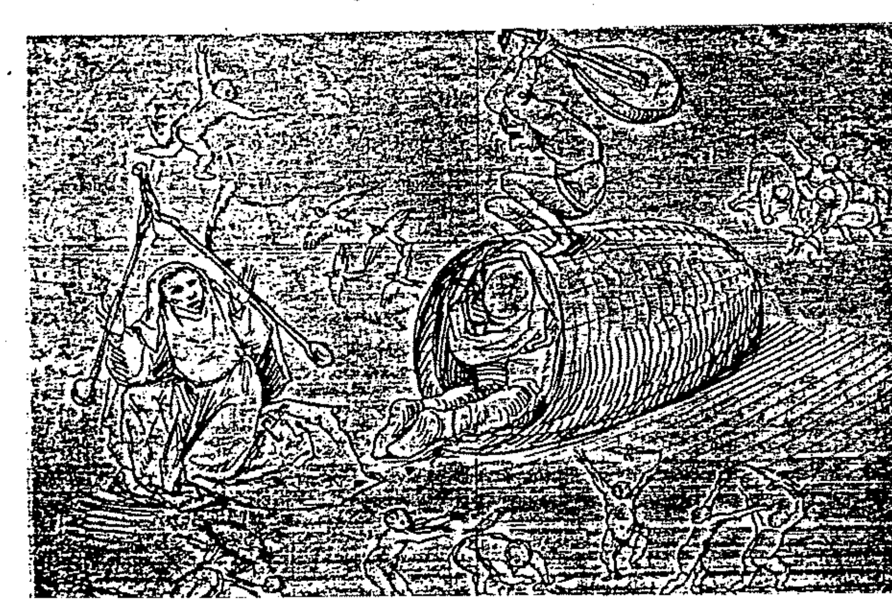








192. El diablo en su retrete. Detalle del ala del *Infierno* (figura 186).

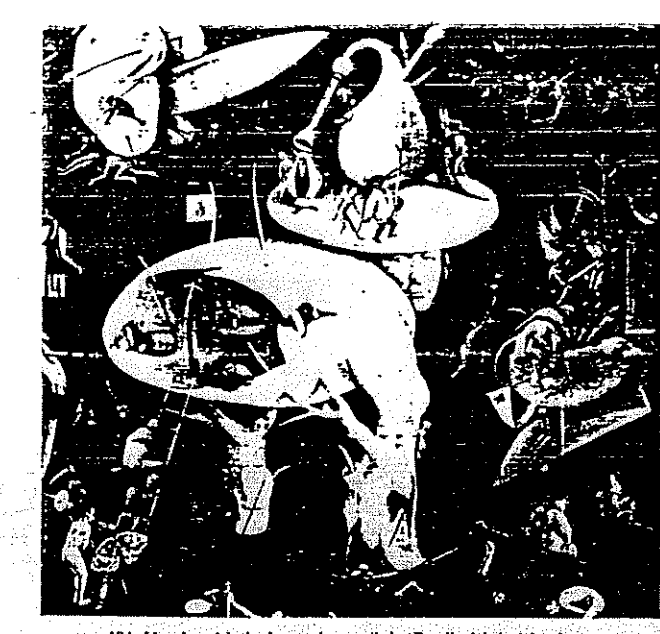


trato que reservaba para sus enemigos hizo que incluso el historiador de su casa del siglo XIX apartase los ojos «como de un cuadro repugnante de matanza brutal»[14].

Quizá sea conveniente recordar este fondo de crueldad y humor burdo si queremos ver al Bosco como le veían sus clientes. Para los visitantes que venían de Italia, en todo caso, las horribles invenciones del Bosco eran dignas de atención como cosas gratas y fantásticas *(cose tanto piacevoli et fantastiche)*, grotescos divertidos en los que hallaban mucho placer. Antonio de Beatis estudió algunos de los extraños detalles, pero al parecer no buscó un significado del conjunto. El tono de su descripción sugiere más diversión que horror o inquietud. No era el único en tener esa reacción, que constituye una actitud frecuente ante las obras del Bosco, que fue llamado inventor de monstruos cómicos *(grillorum inventor)*[15] en el siglo XVI, y lo que es aún más sorprendente, *der Lustige* (el divertido) a principios del XIX[16]. Quizá honre al siglo XX que le haya resultado más difícil encontrar cómicas las fantasías del Bosco. Sin embargo, en la ardua búsqueda de la clave de sus invenciones no debería descartarse desde luego este elemento de humor satírico. Ahora que sabemos que el *Carro de heno* es un sermón satírico contra la vana persecución de «heno», de polvo, cenizas, vanidad[17], estamos un poco mejor preparados para ver este elemento también en el *Jardín de las Delicias*, que fue interpretado de manera similar por Siguença en el siglo XVII[18]. Quizá las interpretaciones recientes se han centrado demasiado en el elemento sexual y demasiado poco en el otro tema que parece impregnar esta tabla enigmática, el tema de la inestabilidad y la fugacidad.

Cualquiera que pretenda ser el significado de las extrañas estructuras del fondo parecidas a torres, una cosa está clara, su equilibrio es sumamente precario. La estructura central es un globo roto que flota sobre el agua y que está rematado por columnas que descansan sobre una base redonda (figura 195). Por todas partes se insiste en este tema de una inestabilidad espeluznante. Que cualquier persona colocada sobre esta estructura haga un movimiento, que uno sólo de los pájaros salga volando, y toda la fuente se vendrá abajo. Lo mismo puede decirse, con variantes, de las otras estructuras visiblemente hechas de material efímero, posiblemente de nubes o de espuma. Una vez que nuestra atención se dirige a esta característica la encontramos en muchas variaciones, las numerosas figuras que balancean cosas sobre sus cabezas, el jinete acrobático rodeado por la multitud, que hace equilibrios sobre una pierna subido a un caballo, las frágiles burbujas, caparazones de langosta, los tubos de cristal y huevos. Incluso la criatura central en la imagen del infierno, el misterioso hombre-árbol, se apoya sobre dos barcas desvencijadas que no ofrecen ninguna seguridad (figura 194).

Existe al menos una representación pictórica perteneciente a la época en que vivió El Bosco que alude a este contraste entre los dones fugaces de la fortuna y la seguridad de la virtud bien fundamentada, aunque sólo bajo la forma de una ilustración emblemática convencional: la portada del *Liber de Sapiente* de Bovillus, de 1510 (figura 196)[19]. Muestra a la Sabiduría con el espejo de la Prudencia, sentada sobre un trono firme con la inscripción *Sedes Virtutis quadrata* (el asiento de la Virtud es cuadrado), frente a la Fortuna con su rueda, sentada sobre un globo que se sostiene en precario equilibrio sobre una tabla que se balancea sobre una arista estrecha. La esfera lleva la inscripción *Sedes Fortune rotunda* (el asiento de la Fortuna es redondo). Sobre la Fortuna se encuentra el medallón del *insipiens*, el necio, que dice «*Te facimus Fortuna, deam, celoque locamus*» (Fortuna, te convertimos en diosa y te colocamos en el cielo), mien-



194. Hombre-árbol y barcas desvencijadas. Detalle del ala del *Infierno* (figura 186).

195. Edificio fantástico. Detalle de la figura 188.



tras que el *sapiens*, el hombre sabio, replica: «*Fidete virtuti: Fortuna fugatior undis*», (Confía en la virtud, la Fortuna es menos estable que las olas).

Estos lugares comunes de una alegoría renacentista no ofrecen, desde luego, la clave de todo el significado del tríptico del Bosco. El título por el que es conocido hoy no se remonta lo suficiente en el tiempo para ofrecer otra pista; pero si la composición de la tabla central pretendía realmente representar «delicias terrenas», El Bosco tuvo que habernos querido recordar también su fugacidad. Hay un detalle pequeño pero significativo que confirma esta expectativa y excluye la interpretación optimista popularizada por W. Fraenger, que consideraba que el tríptico había servido en los ritos orgiásticos de heréticos milenarios: el enorme racimo de uvas que lleva un monje cerca del ángulo izquierdo de la tabla central, y que está formado, al menos en parte, por cabezas humanas[20] (figura 191). Creo que todas estas imágenes de inestabilidad y fugacidad encuentran su contexto natural dentro de la interpretación que propongo en el capítulo siguiente.

«Como era en los días de Noé»

Ningún cuadro del Bosco ha contribuido más al aura de misterio que rodea el contenido típico de sus pinturas que el gran tríptico de Madrid conocido como *El Jardín de las Delicias*[1]. Siguença, que lo describió en 1605, vio en la tabla central (figura 188) una representación simbólica de la vanidad de los placeres mundanos figurados por las fresas, fruto cuya fragancia «apenas se puede oler antes de que pase»[2]. Por mucho que las interpretaciones posteriores hayan podido discrepar, todas daban por sentado que la clave de esta representación enigmática tiene que encontrarse en un conocimiento del simbolismo del Bosco. Se ha afirmado que los códigos simbólicos reales o imaginarios de la alquimia, la astrología, del folklore, de los libros de sueños, de las herejías esotéricas y del inconsciente, encierran la solución, aislados o en combinación. Erwin Panofsky aceptó la premisa general, aunque expresó la convicción de que ninguna de las claves propuestas servía realmente[3]. La primera vez que yo estudié el tríptico compartí el escepticismo de Panofsky, pero también seguí convencido de que la interpretación de Siguença tenía que ser fundamentalmente correcta y por ello fijé mi atención en los símbolos de la fugacidad que pueden identificarse en el panel central.

No fue fácil, sin embargo, integrar plenamente el exterior del tríptico (figura 187) en esta interpretación. Esta gran grisalla muestra una imagen de la tierra como un disco plano rodeado de agua, y a Dios Padre que aparece arriba, en el ángulo izquierdo. Tiene inscrita una cita del salmo 33, *Ipse dixit et facta sunt; Ipse mandavit et creata sunt*: «Pues él habló y fue así, mandó él y se hizo». Se ha supuesto, en general, que la inscripción, como la representación toda, se refiere a la Creación del Mundo, con la tierra rodeada de una esfera de cristal. Esta lectura encontró apoyo en las representaciones del globo sostenido por Cristo, que a menudo es pintado en los cuadros holandeses como una esfera brillante[4]. Es una interpretación plausible, y, sin embargo, no la considero defendible. Cuanto más detenidamente se examinan las rayas claras curvadas bajo la nube de tormenta en el ala izquierda, menos coincide su apariencia con lo que sabemos de los reflejos en una superficie cerrada como la esfera transparente próxima al cenicero en el primer plano de nuestra naturaleza muerta fotográfica (figuras 1 y 2).

Las curvaturas convexas, como recordamos de los espejos, reducen la imagen; las superficies cóncavas la invierten además[5]. Los maestros holandeses eran perfectamente conscientes de estos hechos de la óptica, ya que su interés por el brillo y el destello —tema de un capítulo anterior de este libro— les hacía observar los reflejos con especial cuidado. El Bosco no es ninguna excepción. De hecho nuestro tríptico ofrece un ejemplo asombroso de esta mezcla de naturalismo y fantasía. La caldera que lleva sobre la cabeza el demoñio sentado en el retrete en el ala del Infierno (figura 192) muestra el reflejo de la ventana del taller del Bosco, detalle que encontramos a veces en el arte de esta época. Fue de hecho mi interés por estos fenómenos lo que me condujo al problema de las alas exteriores del tríptico. Dudaba que fuera posible observar esta configuración particular de reflejos en una esfera transparente, y así me dispuse a buscar una interpretación alternativa. ¿Representaban estas rayas quizá el arco iris? La razón de que no se haya hecho nunca esta pregunta obvia debe estar solamente en que resulta un tanto retorcido pensar en un arco iris pintado en grisalla. Resultó, sin embargo, que al seguir esta pista hallé una manera completamente distinta de enfocar el significado del tríptico.

El arco iris, naturalmente, es la señal de la alianza que hizo Dios con Noé después del Diluvio:

> «Pongo mi arco en las nubes, y servirá de señal de la alianza entre yo y la tierra. Cuando yo anuble de nubes la tierra, entonces se verá el arco en las nubes, y me acordaré de la alianza que media entre yo y vosotros y toda alma viviente, toda carne, y no habrá más aguas diluviales para exterminar toda carne» (Génesis 9, 13-15.)

En el cuadro vemos a Dios señalando las páginas de un libro como si estuviese hablando de la alianza. Si esto es así, el cuadro no puede representar la creación de la tierra. Debe mostrar la tierra después del Diluvio, cuando las aguas se estaban retirando, y en efecto se ve claramente que el disco terráqueo está aún rodeado de agua. En un examen más detenido también se pone de manifiesto que el cuadro no puede de ninguna manera representar el momento de la creación del mundo, porque en el paisaje aparecen varios castillos y otros edificios.

No se pide del lector que acepte esta interpretación de las alas exteriores solamente en base a estos detalles. Sólo puede ser convincente si mostramos la relación que tiene con el panel central cubierto por estas alas. Pues si el tema del tríptico es el Diluvio, entonces la tabla central (figura 188) puede representar el mundo antes del Diluvio. El galanteo y la codicia no serían una vaga referencia simbólica a la depravación del hombre, sino que ilustrarían las escenas concretas sobre la tierra que incitaron a Dios a destruir el mundo.

El relato bíblico de los acontecimientos que condujeron al Diluvio es desesperantemente lacónico y enigmático:

> «Cuando la humanidad comenzó a multiplicarse sobre la haz de la tierra y les nacieron hijas, vieron los hijos de Dios que las hijas de los hombres eran hermosas, y tomaron por mujeres a las que preferían de entre todas ellas. Entonces dijo el Señor : «No permanecerá para siempre mi espíritu en el hombre, porque no es más que carne; que sus días sean ciento veinte años». Los gigantes existían en la tierra por aquel entonces (y también después), cuando los hijos de Dios se unían a las hijas de los hombres y ellas les daban hijos: éstos fueron los héroes de la antigüedad, hombres famosos. Viendo Dios que la maldad del hombre cundía en la tierra, y que todos los pensamientos que ideaba su corazón eran puro mal de continuo, le pesó al Señor haber hecho al hombre en la tierra, y se indignó en su corazón. Y dijo el Señor: «Voy a exterminar de sobre la haz del suelo al hombre que he creado, desde el hombre hasta los ganados, las sierpes, y hasta las aves del cielo, porque me pesa haberlos hecho». Pero Noé halló gracia a los ojos del Señor.» (Génesis 6, 1-8.)
>
> «La tierra estaba corrompida en la presencia de Dios: la tierra se llenó de violencias. Dios miró a la tierra, y he aquí que estaba viciada, porque toda carne tenía una conducta viciosa sobre la tierra. Dijo, pues, Dios a Noé: «He decidido acabar con toda carne, porque la tierra está llena de violencias por culpa de ellos. Pero eso, he aquí que voy a destruirlos con la tierra.» (Génesis 6, 11-13.)

Es en los comentarios a este último pasaje donde puede encontrarse la clave para el rasgo más enigmático del cuadro: la explicación de las fresas y otras frutas gigantescas que juegan un papel tan destacado en la composición. Pues como es natural las palabras de Dios a Noé de que «destruiría la tierra» creaban un problema de exégesis. La tierra no fue destruida en el Diluvio. Existe una explicación que se convirtió en habitual en las glosas y paráfrasis, desde la *Glossa Ordinaria* del siglo IX[6] a la *Historia Scholastica* de Petrus Comestor, del siglo XII, que gozó de tal popularidad a finales de la Edad Media que casi eclipsó a la propia Biblia: lo que había querido decir Dios es que destruiría la *fertilidad* sobre la tierra. «Se dice que el vigor y la fecundidad del suelo era mucho menor después del Diluvio que antes, y por esta razón se le permitió al hombre comer carne, mientras que antes había vivido de los frutos de la tierra»[7].

En este aspecto de la vida antediluviana sobre la tierra se fijó la imaginación del pintor cuando llenó su cuadro de personas que comen ansiosamente frutas gigantescas. Hay demasiadas para enumerarlas, pero quisiera llamar la atención sobre el grupo que hay en el centro y en primer plano, donde un hombre cuya cabeza está cubierta por una enorme flor hinca sus dientes en una fresa gigantesca (figura 198); el círculo de personas en el agua dándose un banquete con una uva descomunal (figura 190) y la multitud del fondo a la izquierda rodeando una fresa aún más grande (figura 199). Un examen más detenido muestra también las numerosas manzanas y bayas con que se deleitan los hombres y las mujeres que las llevan sobre sus cabezas o que se regalan con ellas mientras hacen el amor.

Siempre se ha dado por sentado que el pecado principal que acarreó la destrucción de la humanidad fue la impudicia. El relato bíblico del principio de esta corrupción a través de «los hijos de Dios que vieron que las hijas de los hombres eran hermosas» ha constituido un escollo famoso para los comentaristas. Siempre se ha discutido la posibilidad de que estos fueran los ángeles caídos o demonios y que los gigantes que se mencionan en este pasaje fueran los descendientes de esa unión pecaminosa[8]. Puede existir un eco de esta interpretación en las dos grandes figuras aladas que llevan una baya y un pez por el aire (figura 200). Pero la presencia de muchas personas negras, la mayoría de las cuales son mujeres, sugiere que El Bosco se basaba principalmente en otra interpretación del pasaje, que destaca San Agustín en la *Ciudad de Dios* y que pasó



198. Hombre mordiendo una fresa, mujeres blancas y negras, hombre junto a una columna de cristal. Detalle de la figura 188.



199. Multitud alrededor de una fresa gigante. Detalle de la figura 188.



200. Figuras voladoras. Detalle de la figura 188

desde aquí a los comentarios. De acuerdo con esta lectura, los «hijos de Dios» deben ser interpretados como los descendientes de Set, hijo de Adán, antepasado de Noé y un hombre bueno, mientras que «las hijas del hombre» representan la tribu de Caín[9]. La creencia de que esta tribu podía ser identificada con los negros[10] y que su color negro era en realidad la marca de Caín mencionada en la Biblia habría de jugar en los siglos posteriores un papel desdichado en los argumentos en favor del mantenimiento de la esclavitud[11].

Poco más pudo averiguar el Bosco sobre el hombre antediluviano, pero dejó jugar su imaginación en torno a estas pocas indicaciones. Desde luego en aquellos días de vegetarianismo los animales no temían al hombre. Para nosotros esta proximidad del hombre y la bestia puede parecer más una reminiscencia de un estado paradisíaco que una señal de especial depravación, pero sería conveniente recordar que incluso en nuestro lenguaje no es un cumplido decir que el hombre ha descendido al nivel de las bestias. La manera como estos hombres y mujeres dan rienda suelta a sus instintos animales está de acuerdo con su evidente sentido de compañerismo con las bestias puras e impuras. Aceptan comida de aves gigantescas que deben haber alcanzado ese tamaño gracias a la riqueza de la tierra[12]. Uno recibe la visita de una rata, y la mayoría se divierte con toda clase de animales en la disparatada procesión circular que ocupa el centro del cuadro.

Verdaderamente la lujuria había llevado al hombre a la locura en el período anterior al Diluvio. Eso al menos leemos también en la *Historia Scholastica*, que aquí se apoya en las visiones de Metodio para dar un relato cronológico del deterioro de la humanidad que condujo de la abominación a la perdición:

> «En el año quinientos del año mil, es decir después del primer milenio, los hijos de Caín abusaron de las mujeres de sus hermanos con excesiva fornicación; pero en el año seiscientos las mujeres cayeron en una locura aún mayor y abusaron de los hombres. Cuando murió Adán, Set separó a sus parientes de la familia de Caín, que volvió a su país de origen. Pues mientras que el padre vivía les había prohibido mezclarse, y Set vivía en una montaña cerca del paraíso. Caín vivía en la llanura donde había matado a su hermano. En el año quinientos del segundo milenio los hombres se enardecieron teniendo relaciones los unos con los otros. En el año setecientos del segundo milenio los hijos de Set codiciaron a las hijas de Caín y así nacieron los gigantes. Y cuando comenzó el tercer milenio empezó el Diluvio.»[13]

Realmente, teniendo en cuenta esta descripción el cuadro del Bosco resulta extraordinariamente moderado. No se subraya tanto la maldad de los actos del hombre como el completo abandono con que son realizados. Existe otro texto bíblico que explica plenamente este aspecto y que nos permite asegurar la interpretación aquí propuesta con un documento importante que desde hace algún tiempo conocen los investigadores del Bosco[14], pero que no ha sido relacionado con el tríptico de Madrid.

El inventario de las adquisiciones del archiduque Ernesto en Bruselas muestra que en 1595 un tríptico del Bosco fue comprado para él por Grameye, siendo descrito como «una historia con personas desnudas», «*sicut erat in diebus Noe*». Hace más de sesenta años se sugirió que esta obra era la misma que el cuadro descrito en el inventario

de la *Kunst und Schatzkammer* de Praga de 1621 bajo el título «La vida impúdica antes del Diluvio». En este inventario, por cierto, siguen a esa obra «dos alas de altar, como fue creado el mundo».[15] No cabe duda de que esto era una copia o una réplica del tríptico de Madrid.

Pero de esta identificación obtenemos algo más que el conocimiento de que el sentido del panel central (aunque no de las alas) era comprendido aún más de cien años después de la muerte del Bosco. El título mismo no sólo confirma la interpretación, también ayuda a hacerla más precisa.

Sicut erat in diebus Noe es una cita del Evangelio de San Mateo, donde Cristo habla del Día del Juicio venidero:

> «Mas de aquel día y hora, nadie sabe nada, ni los ángeles de los cielos, ni el Hijo, sino sólo el Padre. Como en los días de Noé, así será la venida del Hijo del hombre. Porque como en los días que precedieron al diluvio, comían, bebían, tomaban mujer o marido, hasta el día en que entró Noé en el arca, y no se dieron cuenta hasta que vino el diluvio y los arrastró a todos, así será también la venida del Hijo del hombre» (Mateo 24, 36-39.)

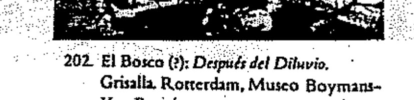
Aquí, como en el cuadro, lo que se recalca no es tanto la maldad del hombre antes del Diluvio como su despreocupación. Así el documento sobre el título original del tríptico de Madrid proporciona también un dato inestimable sobre el verdadero espíritu de la obra. Es comprensible que Fraenger pudiese encontrar tantos partidarios de su fantástica lectura de la tabla más como glorificación que como condena de los placeres sexuales[16]. Pues por extravagante que pudiese ser su hipótesis sobre la presencia de una secta nudista entre los miembros de la Confraternidad de Nuestra Señora de s'Hertogenbosch, vio algo esencial cuando aludió al sentido más de alegría que de repugnancia que impregnaba el cuadro. Cierto que la alegría no es la del pintor o del espectador ideal, sino más bien de las *dramatis personae*. Pero el pasaje del evangelio que estaba probablemente inscrito en el cuadro pone de manifiesto que lo que constituía el verdadero pecado del hombre antes del Diluvio era la ausencia de un sentido del pecado. La gente se dedicaba a «comer y beber y tomar mujer o marido», sin pensar en el juicio que le esperaba al despreocupado en ese Infierno donde los propios instrumentos del placer se convierten en útiles de tortura (figura 186). Como comenta Nicolás de Lyra sobre este pasaje: «*Erant enim tunc comedentes et bibentes in securitate: diluvium non timentes*» (Pues comían y bebían entonces sin temer un diluvio)[17], mientras que Rabano Mauro pone especial empeño en combatir la interpretación herética de que el Señor condenaba aquí la comida y el matrimonio como tales. «Perecieron en el agua y el fuego no porque hicieran esas cosas, sino porque se entregaron por completo a ellas y despreciaron el juicio de Dios»[18]. Volviendo de este texto al cuadro no podemos por menos de admirar la imaginación con que El Bosco evocó y visualizó esa entrega total a la comida, el amor y la diversión.

La versión del Bosco es, naturalmente, única, pero el tema no carece de paralelo en el arte del Renacimiento holandés. Existe un grabado de Sadeler según D. Barendz con la inscripción *Sicut autem erat in Diebus Noe*, que muestra en un paisaje personas desnudas en un banquete (figura 203)[19], pero al parecer el artista no sabía nada sobre el vegetarianismo anterior al Diluvio y les proporcionó un ave bien guisada.

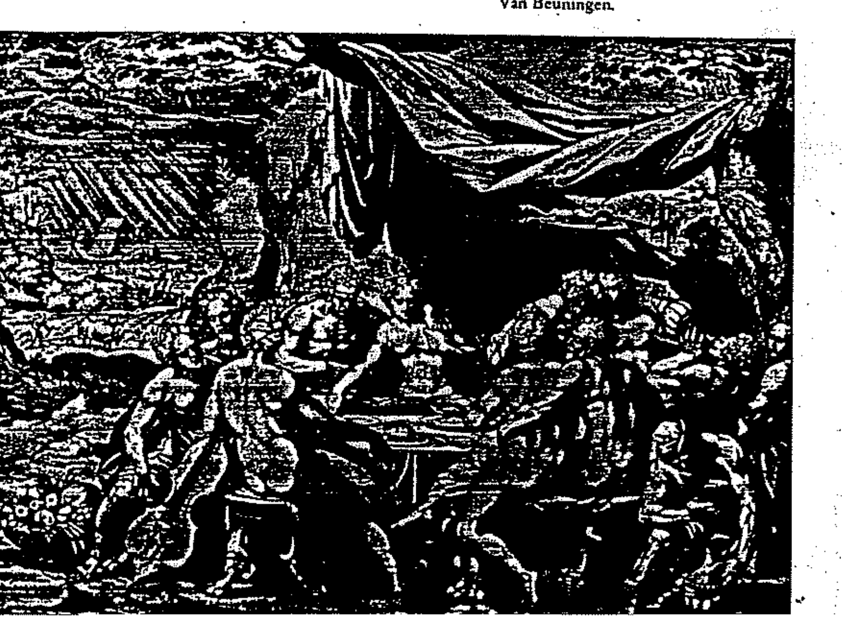
Ese paralelo desde luego saca la composición del Bosco de su aislamiento comple-



201. La fuente del Paraíso. Detalle del ala del *Paraíso* (figura 186).



202. El Bosco (?): *Después del Diluvio*. Grisalla. Rotterdam, Museo Boymans-Van Beuningen.



to. Con toda su rareza, el tríptico se ajusta más a la tradición de la ilustración bíblica que a un género de fantasías simbólicas. Podemos imaginarlo en una capilla o iglesia aún más facilmente que el tríptico del *Carro de heno*.

Como en el caso de la *Epifanía* de Madrid, que he estudiado en otra ocasión[20], me parece que es más probable que hagamos nuevos progresos en el «desciframiento» del Bosco leyendo la Biblia y sus comentarios que estudiando esa especie de doctrina esotérica que ha atraído a tantos intérpretes del artista. Eso no significa que el cuadro deba considerarse necesariamente una pura ilustración sin recurso al simbolismo. Desde luego existe la posibilidad de que las metáforas y alusiones a actividades sexuales que Bax estudió en lo que llamó el *Tuin der Onkuisheid*[21] estuviesen destinadas por el artista a transmitir ese mensaje. Lo mismo puede decirse de las imágenes de inestabilidad y transitoriedad que he descrito en el artículo anterior. El tema bíblico en sí no excluye la presencia de tales símbolos, aunque varios de los más sobresalientes todavía esperan una explicación. Quizá pueda proponerse aún una solución tentativa para algunos de estos rasgos enigmáticos. Uno se refiere al curioso motivo de los aparatos de cristal, muchos de los cuales parecen tubos de ensayo. ¿Era practicada la química por los antediluvianos? Efectivamente lo fue, aunque aquí la documentación se presenta bajo una forma bastante confusa y enigmática. De acuerdo con Josefo[22], los «hijos de Set» sabían que Adán había predicho la destrucción del mundo. Por eso hicieron dos columnas; una de piedra y otra de ladrillo, para que resistiesen las fuerzas del agua y del fuego, e inscribieron en ellas todo el conocimiento que deseaban conservar para la humanidad después del Diluvio[23]. La historia de estas columnas y del cuidado que se puso en su material pasó de la *Historia Scholastica* a otros relatos de la historia del mundo.

Unas veces se dice que el artífice fue Tubalcaín, otras es Jubal[24]. Pero al menos en una crónica medieval del mundo, la de Rudolf von Ems, la construcción de las columnas es atribuida en términos más generales a la gente pecadora antes del Diluvio, de la que se destaca su habilidad e ingenio para inventar un material resistente «más duro que el cristal»:

> «Entonces comenzó más y más la multiplicación de la gente; había tanta, todo el tiempo y siempre, tarde y temprano, que su número creció poderosamente. El pecado y el espíritu pecaminoso también crecieron; y con el poder de su ingeniosa habilidad también aumentó su maestría en muchas técnicas y artes. Adán les había predicho que el mundo habría de perecer por el agua, y llegar a su fin por el fuego. Contra este peligro su habilidad forjó con arte dos columnas; una de ladrillo, la otra de mármol, más dura que el cristal. Todo arte que hubiese sido descubierto fue inscrito por ellos en estas columnas...»[25]

Hay algo muy parecido a una columna en el ángulo derecho del panel central, y detrás un hombre señalando que es quizá el único que está vestido. ¿Podría ser Noé? (figura 198).

Hay tubos de ensayo incluso en el Paraíso; pueden distinguirse sobresaliendo de la escombrera que soporta la fuente con sus cuatro chorros, que recuerdan los cuatro ríos del Paraíso (figura 201). El color carne de la fuente sugiere la especulación de si El Bosco pudo haber conocido uno de los textos más básicos sobre el Diluvio, el *Liber de Noe et Arca* de San Ambrosio, donde el pasaje «toda carne tenía una conducta viciosa

sobre la tierra» es comentado con cierta extensión. «Es de la carne de donde brotaron como de una fuente los ríos de concupiscencia y otros males»[26]. Sea como fuere, las criaturas que salen reptando de ese estanque, no menos que algunas de las otras apariciones que alteran la belleza del Paraíso, hacen que sea más inteligible visualmente de lo que jamás lo pudiese ser intelectualmente que el Señor se arrepintió de la Creación. En el paraíso del Bosco la corrupción ya ha comenzado.

Los árboles gigantescos con sus formas fantásticas, que son el resultado de la fertilidad del suelo antediluviano, se alinean en el horizonte aquí y en la tabla central, pero la bandada de aves negras que vuela en espiral entre los árboles y alrededor de ellos no auguran nada bueno. Son estos árboles, naturalmente, los que aparecen marchitos y muriéndose en las aguas del Diluvio en el ala exterior (figura 187), a la que podemos volver para terminar. El versículo del salmo XXXIII que leemos sobre esta escena de cólera divina y promesa consoladora no está en contradicción con su tema[27].

> «Por la palabra del Señor fueron hechos los cielos, por el soplo de su boca toda su mesnada. El allega las aguas del mar como en un odre, en depósitos pone los abismos. Tema al Señor toda la tierra, ante él tiemblen todos los que habitan el orbe. *Pues él habló y fue así, mandó él y se hizo.* El Señor frustra el plan de las naciones, hace vanos los proyectos de los pueblos... El Señor mira de lo alto de los cielos, ve a todos los hijos de Adán; desde el lugar de su morada observa a todos los habitantes de la tierra, él, que forma el corazón de cada uno, y repara en todas sus acciones. No queda a salvo el rey por su gran ejército, ni el bravo inmune por su mucha fuerza. Vana cosa el caballo para la victoria, ni con todo su vigor puede salvar. Los ojos del Señor sobre los que le temen, sobre los que esperan en su amor, para librar su alma de la muerte, y sostener su vida en la penuria.» (Salmo 33, 6-19.)

Así el mensaje del tríptico no es de tristeza desconsolada. El arco iris en la nube de tormenta contiene la promesa de que ningún segundo Diluvio destruirá a toda la humanidad, y la salvación de Noé es una advertencia de que los buenos no perecerán junto con los malos.

Este último motivo es, naturalmente, de importancia tan crucial para la interpretación del Diluvio, que hemos de preguntarnos si El Bosco pudo realmente omitir una representación del arca cuando pintó al mundo emergiendo de las aguas destructivas. La pregunta es tanto más legítima, cuanto que existe en Rotterdam un ala de un retablo (figura 202) del Bosco o de su taller que muestra la escena insólita del arca varada y los animales saliendo de ella a un paisaje desolado, sembrado de los despojos de hombres y bestias ahogados en el Diluvio[28]. La escala de la tierra en las alas de Madrid casi excluye la posibilidad de una representación similar, pero que el arca pudiese o no haber sido visible en el centro es otra cuestión. Es seguro que todos los cuadros fueron recortados; lo demuestra la comparación con el tapiz del siglo XVI basado en ellos[29]. Por otra parte, podemos suponer con seguridad que aquí, como en otros muchos casos, El Bosco encerró el campo pintado del ala exterior en un círculo completo. En el montaje presente (figura 187) el círculo se conserva[30], pero bisecado por el marco doble, que puede no ser original[31]. Por lo tanto nuestra imaginación puede especular acerca de una franja central de aproximadamente una sexta parte del ancho total. Co-

rresponde a unos 32 cm del ancho total de unos 194 cm. La anchura del ala de Rotterdam no mide más de 38 cm. ¿Podría representar un eco o una variante del centro del tríptico cerrado? Pero cualesquiera que sean los datos nuevos que sobre estos u otros aspectos de la obra maestra del Bosco pueda revelar el futuro, podemos descartar con seguridad el desacertado título de *El Jardín de las Delicias.* Su nombre de pila es *Sicut erat in Diebus Noe*, o quizá más sucintamente, «La lección del Diluvio»[32].

Reglas clásicas y criterios racionales